

Friedrich Frosch

**Herdeiros da Antropofagia Oswaldiana:
Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade
através de seus cantos de cisne: *A idade da terra*
e *O homem do Pau-Brasil***

Para quem conhece minha trajetória ficcional, resumo que, em *A Idade da Terra*, «o cangaceiro mata Antonyo das Mortes (o ymperialismo polyvalente) e o povo triunfa na utopia».

Glauber Rocha

Sempre que interessam as relações profundas (temporais, causais, sistêmicas) entre obra e ambiente contextual, o conceito de intertextualidade torna-se uma peça-chave no campo dos estudos literários, podendo ser aplicado com proveito na análise de artefatos cinematográficos, como demonstra Mikhail Iampolskii em *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Assim, e devido ao fato de Joaquim Pedro dedicar seu último filme, *O Homem do Pau-Brasil* (Brasil 1982), ao recém-falecido Glauber Rocha (provavelmente pensando na última obra dele, *A idade da terra*, Brasil 1980¹, por sua vez homenagem à ousadia estilística de *Macunaíma*, adaptação do romance de Mário de Andrade) nos vemos no meio de um cipoal de referências e inter-relações, cujo caráter corresponde perfeitamente ao termo «anagrama», introduzido por Iampolskii (Iampolskii 1998: 16-25). GR deve ter conhecido certo grau de elaboração do último filme de Joaquim Pedro, pois no retrato dele («Andrade de Pedro Joaquim 80», Rocha 2004: 441-446), após caracterizar *Macunaíma* como «o grande filme tropicalista», acrescenta: «Paixão: Krystyna Aché. O homem do pau-brazyl é seu klymax

1 A partir daqui, salvo em citações, os filmes serão referidos como *O Homem* e *A Idade*, respectivamente. A sigla GR é usada para Glauber Rocha, JP representa Joaquim Pedro de Andrade.

1981: cinebiografia de Oswald de Andrade, Alegria do Povo» (Rocha 2004: 446).²

Ambos os diretores inspiram-se na contínua influência que exerce sobre eles e sobre o movimento tropicalista em geral a obra de Oswald de Andrade, as teorias e anti-teorias; retomadas e atualizadas pelo Tropicalismo³ e pelos defensores da poesia concreta.

Em seu último filme, *O homem do Pau-Brasil*, Joaquim Pedro volta a se debruçar sobre o Modernismo brasileiro. Dessa vez toma a obra e também episódios da trajetória pessoal de Oswald de Andrade para expor uma abordagem — marcada bem mais pela adaptação inventiva do que pelo factual — da biografia e das idéias do escritor. (Ramos/Miranda 2000: 24)

Ora, dois filmes que parcialmente negam a ficção pura, que recorrem a «documentos» (fato menos evidente em *A Idade*) ressaltando a estratégia de aproveitar cenários reais como Brasília — em permanente construção, um terreiro de Candomblé ou uma procissão religiosa em Salvador. Filmes que falam do passado e do presente, da História e do fracasso da missão histórica de líderes, intelectuais e artistas. E estipulam uma fase nova na História, através de profecias — mais sério-amargas em GR, mais dosadas com humor nas práticas antropológicas que instauram um novo matriarcado, em *O Homem*.

Nas conclusões enumeradas ao final de *A Crise da Filosofia Messiânica*, tese escrita em 1950 para o concurso da cadeira de Filosofia da USP, Oswald afirma que «o mundo se divide em sua longa história em Matriarcado e Patriarcado» e que, «correspondendo a esses hemisférios antagônicos existe: uma cultura messiânica», e que esta, «dialeticamente está sendo substituída pela primeira, como síntese ou 3º termo acrescentada das

2 Cristina Aché (Maria Cristina Aché Cardoso Pinto), mulher de JP, n' *O Homem* tem o papel de Dorotéia (baseada tanto na personagem da namorada do protagonista de *Serafim Ponte Grande* como na Landa Kosbach, de *Um homem sem profissão*).

3 Não esqueçamos que Glauber Rocha é tão baiano quanto o grupo de músicos que aplicam as idéias de Hélio Oiticica à MPB (antes de todos, Caetano Veloso e Gilberto Gil). E lembremos também a famosa encenação da peça Oswaldiana, *O rei da vela* (1967), por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina em São Paulo.

conquistas técnicas». *O Homem do Pau Brasil*, de Joaquim Pedro, propõe uma espécie de representação das palavras de Oswald, não só ao representar seu personagem por um homem e uma mulher — para no final anunciar a chegada de «um novo matriarcado que se anuncia com suas formas de expressão social que são: o filho do direito materno, a propriedade comum do solo e o Estado sem classes, ou a ausência de Estado», mas também ao adotar a forma descontínua de reunião de inúmeros pequenos panfletos demolidores contra a tradição (Avellar 1990).⁴

O título do filme de JP é plurissignificativo e irônico. Um dos sentidos se revela na última sequência da película, quando Oswald-homem anda nu, munido de um «pau» (pênis) artificial vermelho (como a madeira do pau-brasil) em ereção permanente. Outro significado é calcado no nome do jornal de combate publicado em 1931 pelo casal Oswald e Pagu⁵, *O Homem do Povo*, e no título do *Manifesto Pau-brasil*. O ambiente sufocante e sórdido do primeiro romance proletário do Brasil é, porém, bastante depurado e teatralizado no filme de JP. Resta somente o ar empolgante da luta operária, inclusive na cena que mostra Rosa encarcerada, situação da qual ela mesma consegue se livrar para, num corte radical, continuar como guerrilheira desnuda numa praia de uma Pindorama fluvial a caminho do matriarcado. Alguns poucos jogos de palavras de inspiração bem oswaldiana — «aquele Aranha sem Graça»; «foi *cu*-mido, não no sentido *cu*-rreto»; «Vous êtes mignons», diz um personagem parisiense, e Grande Otelo, no papel do príncipe Touvalu, retruca: «je m'appelle *filet*» (brincando antropofagicamente com um termo da culinária, «filet-mignon» — não chegam a constituir um traço marcante, são meramente achados isolados.

Num esboço de prefácio (escrito em 1980) à coletânea *Revolução do Cinema Novo*, GR define o «seu» Brasil (esse que forma a base d'*A Idade*) como uma «caldeira onde fervem Catolicismo, Misticismo Afro-Brazylyco e Marxismo — o futuro é uma feijoada que pode gerar indigestões, vômitos ou diarreias,

4 http://www.filmesdoserro.com.br/bio79_b.asp (acesso em 19-02-2011).

5 Patrícia Galvão, no filme recriada na Rosa Lituana, personagem de *Parque Industrial*, de Pagu.

mas solidificará um Variável Modelo Psicossociocultural» (Rocha 2004: 518), e continua:

Do barroco satírico-místico-lírico de Gregório de Mattos, da épica geocósmica do Padre Antônio Vieira, da inconfidência árcaica, do romantismo abolicionista e republicano, do positivismo neocapitalista. Ciclo iniciante do *cinema novo* — o 1922 da *Semana de Arte Moderna*, do *levante Tenentista no forte de Copacabana* e da *Fundação do Partido Comunista* — a Utopia se metaforiza na barroca linguagem simbólica do nosso tropicalismo se expressando à medida que estrutura o inconsciente coletivo poetykas máximas de o Aleijadinho & Villa-Lobos, plástica e som do Korpo Brazyl, KORPOBRAZ. (Rocha 2004: 518)⁶

Assim, a extravagante proposta de GR também recorre a uma atitude entre *pau-brasil* e *antropofagia*, expressando de forma ambivalente uma opinião do diretor, proferida pouco antes de sua morte, ao avaliar a obra de Pasolini: *L'Edipe n'existe plus, et le christianisme n'est pas une religion, c'est une révolution d'amour, du plaisir, pas de la souffrance* (Pierre 1987: 84; lembre-se que Oswald com algum desprezo menciona Freud e seu *Totem e tabu* no *Manifesto antropofágico*, Andrade 1986b: 355 e 359). E GR ressalta a importância do movimento de 1922:

Consideramos 1922 como início de uma revolução cultural no Brasil. Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele a definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial. («Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69», Rocha 2004: 150)⁷

6 Teixeira Gomes menciona esta «ortografia muito pessoal, da sua invenção — às vezes empregada com sentido irônico, «meras brincadeiras» inspiradas pelo Modernismo de 22, conforme ele explicou — que consistia, de preferência, na troca do «i», do «s» e do «c» pelo «y», pelo «z» e pelo «k»» (Teixeira Gomes 1997: XXVIII-XXIX).

7 A proximidade de *A Idade* ao Modernismo de 1922 relativiza a opinião de Silva Neto, quando este alega que o filme tem «passagens de caráter abertamente didático ou panfletário» (Silva Neto 2002: 417); essa constatação parece se referir aos dois comentários de Glauber *em off* e à entrevista, todos de um status bastante duvidoso e irônico na obra.

A ambigüidade no título de JP⁸ já se delineia no de GR: a noção «idade» — introduzindo uma cronologia onde esta inexistente — não deixa de ser enganadora. O título refere-se não apenas a filmes glauberianos como «Deus e o diabo na terra do sol» e «Terra em transe», mas também à famosa obra de Buñuel e Dalí, *L'Âge d'or*⁹ (França 1930) e à periodização da pré-história humana (notadamente à Idade da Pedra). O *Manifesto Pau-brasil* — e nisso temos mais um vínculo entre as obras de Oswald, de Glauber e de Joaquim Pedro — propõe um Cristo nascido na Bahia. Detalhe preterido por Joaquim Pedro na sua biografia intelectual-jocosa, que se limita à ação catequizante dos missionários anacrônicos, porém, elaborado cuidadosamente no filme de Glauber, no personagem de Antônio Pitanga.

Da terra se chega, por caminhos bifurcados, à vegetação e aos seres humanos que a povoam: *O Homem*. O painel e a sua organização ecoam um texto básico do Brasil moderno: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. E cada um a sua maneira, os dois filmes pretendem recuperar e construir a História da atualidade (essa dos anos 70/80, marcados pela ditadura militar), às voltas com o subconsciente «mágico» do subcontinente e suas difíceis relações com a Europa (*O Homem*) e com os Estados Unidos (*A Idade*), cuja presença se manifesta insistentemente no próprio Brasil.

A «idade» pode igualmente designar tanto um período da macro-história humana (como se fala da Idade da Pedra ou na era de Aquário, em voga nos anos 70), quanto uma fase da evolução geofísica do planeta. Ambas leituras são legítimas, já que o nascimento do sol (que no início do filme surge por detrás de uma colina que ladeia o Palácio da Alvorada) — um belo plano interminável resolvido na superexposição da película e numa

8 Que aliás situa os pronunciamentos do primeiro manifesto oswaldiano já no âmbito dos espetáculos da *Semana* e não em 1924, data verdadeira da publicação do texto. A montagem não é inocente, pois é sabido que a redescoberta do Brasil, cujo fruto é o próprio *Manifesto Pau-brasil*, se deve à influência de Blaise Cendrars, a quem Oswald conheceu em Paris em 1923.

9 Antecipada por Oswald no *Manifesto pau-brasil*, no qual insere, entre «revolução Caraíba» e «todas as girls», também «A idade de ouro» (Andrade 1986a: 354).

brancura resplandecente¹⁰ — indica a criação do mundo, ao mesmo tempo em que a segunda seqüência introduz um Adão-Cristo híbrido, primeiro num jardim edênico, artificial e anti-naturalista, e depois entre amazonas e seus companheiros, numa espécie de festa hippie (lembrando o *Macunaíma* de Mário de Andrade, e sua adaptação livre, por JP, em 1969). O «Grand-Guignol político de Latinoamérica» (Birri 1996: 196), que em geral é encenado tanto segundo modelos óligo-democráticos, sem participação verdadeira das massas, quanto segundo as camisas de força ao estilo Getúlio Vargas ou ditadura (desafiadoramente elogiada por GR em 1974¹¹), como aqui, por vezes deixando entrar uma religiosidade anti-dogmática.

A temática «mítica» surge logo depois da abertura do filme e introduz Norma Benguell¹² (contracenando à distância com Ana Maria Magalhães, que em episódios posteriores será a «Rainha»

10 Essa tem a sua contrapartida em uma seqüência posterior em que, segundo afirma o cameraman numa entrevista incluída no DVD da versão recuperada, por engano o diafragma da câmara ficou em parte aberto, o que queimou a parte direita da imagem, deixando-a vermelha na cena que Glauber utilizou no filme, cena em que Brahms se apresenta diante de uma reunião de empresários.

11 Não precisamos entrar em detalhe e basta contentarmo-nos com as palavras de Xavier, que fala de áspero «atrito entre Glauber e grande parte da esquerda, em função do estranhamento gerado pelas suas declarações à imprensa em 1974, em especial seu elogio a Ernesto Geisel e a Golbery do Couto e Silva, peça de um «realismo político» glauberiano que envolvia uma interpretação particular do papel do estamento militar no lento processo de uma abertura política» (Xavier 2004: 18). «Glauber dá sua risada», texto final da edição da *Revolução do Cinema Novo* ideado por Carlos Augusto Calil em 2004 e uma espécie de segundo posfácio, contém uma frase vaga e precisa ao mesmo tempo, frase que se aplica como luva ao filme em questão: «Glauber gostava de incomodar; desorganizava as idéias — as suas e as dos outros, introduzia contradições, quebrava a louça do bom comportamento político» (Rocha 2004: 525).

12 GR chama Norma Benguell (e Carmem Santos) «as matryarcas do *Kynema Nacyonal*» (Rocha 2004: 483). De Norma diz em 1980: «No seu feminismo o cinema brasileiro se fez carne revolucionária, rayz matryarkal de nossas atrizes. Você ultrapassou a prostituição do xô-byz e adquiriu a persona da mulher (ou homem) que funda leis tribais. Todas atrizes brazyleyras estão na tua Praia, Sertão e Amazonas» (Rocha 2004: 494).

Aurora Madalena de Brahms e do Cristo militar¹³) numa impassibilidade soberana que contradiz seu canto de luto e prefigura seus gritos lancinantes nas ruas de Salvador. De mítica rainha das Amazonas¹⁴, no meio da obra se transforma numa freira penitente e lutadora pela liberdade, cantando alto «miséria» (como já no início) e «liberdade» (reflexão da atualidade) no Pelourinho. Segundo Sylvie Pierre, é a única personagem realmente *revolucionária* do filme,

se dépouillant totalement des attributs traditionnels de la féminité blanche, d'abord elle devient indienne, puis, étrange passionaria ou prêtresse, elle porte jusqu'aux pieds de l'autel catholique (dont le conservatisme l'a crucifiée depuis toujours, elle aussi), son hurlement primal: MISÈRE. (Pierre 1987: 248)

Nos seus assuntos temáticos as duas obras optam decididamente pelo país onde foram concebidas, o Brasil, sem por isso negar a presença do forasteiro — ora perigoso, ora provedor de novos impulsos. Em latência, mas mesmo assim constantemente, o internacionalismo percorre as duas manifestações de um cinema novo dentro do cinema novo¹⁵ (um cinema que já tinha passado pelas experiências do Tropicalismo, sem se dissolver nesta corrente efêmera). O fundo da inspiração épica em GR é um cristianismo peculiar (combinando os quatro cavaleiros do Apocalipse e os quatro evangelhos, transformando-os em quatro figuras de Cristo, bastante diversos entre si). Por outro lado, o filme de JP é «literário», repleto de citações, trechos autênticos de obras do Modernismo brasileiro (mas, além disso, de Blaise

13 O filme apresenta quatro Cristos que se revezam na tela, sem se encontrar jamais: o índio, provavelmente modelado no *Guarani* alencariano; o negro, outro Zumbi dos Palmares, colaborando com o capitalista explorador; o militar, imitação insossa e verborrágica do Inconfidente Tiradentes; e o guerrilheiro urbano, impotente, preso nos laços edipianos, referência evidente à inviável situação política da época.

14 Outra vez podemos fazer as conexões entre Pós-Tropicalismo, versão filmada de *Macunaíma* e o original de 1928, em particular o seu famoso capítulo da «Carta pras Icamíabas», junto com todos os episódios envolvendo Cí, a «mãe do mato».

15 Refiro-me, claro está, à pergunta feita a Carlos Castello Branco por Antônio Pitanga / Cristo negro / jornalista na longa «entrevista» sobre as várias fases da ditadura, depois do golpe, eufemisticamente chamado de «Revolução» pelos militares: «Houve uma revolução dentro da Revolução?».

Cendrars, representante da vanguarda francesa) e de alusões mais ou menos crípticas. Tais referências aos grandes códigos culturais do Ocidente e da Nação radicam as duas obras numa realidade identificável e altamente criticável. Ironicamente, é Cendrars, um estrangeiro, quem contribui para a confrontação cáustica de pontos-de-vista incompatíveis, quando, lembrando andanças e projetos passados, diz em um dos seus textos dedicados ao Brasil, *Etc..., etc...* (*Un film 100 % brésilien*) — e o trecho será devidamente aproveitado por JP:

Je n'étais pas venu au Brésil pour tourner un film. Au contraire, je ne voulais plus entendre parler de faire du cinéma. Mais à chaque pas, en voyageant dans ce merveilleux pays, je disais aux amis qui m'accompagnaient:

- C'est trop beau. C'est par trop formidable. On n'a pas idée d'un pays pareil. Écoutez, mes enfants, nous allons un peu leur montrer ce que c'est la forêt vierge, les fleuves géants, la brousse, la jungle, le soleil, les tropiques, l'homme blanc qui débarque dans tout cela, qui mate le pays, qui se fait une nouvelle patrie... (Cendrars 1965: 197).¹⁶

Assim, nos movimentamos entre elementos de uma série de elos interligados, rompidos, refeitos, explícitos ou apenas aludidos: fragmentos miméticos (saturados de imagens, no caso) em que se encaixam vários tipos de citação (literal ou transposta) — muitas vezes sob a espécie de anomalias da linguagem filmica, como na câmara «errante» de alguns planos em *A Idade*. Robert Stam constata em GR uma mistura de estilos europeus que — como no Modernismo brasileiro — confluem para uma expressão absolutamente nova (já em *Terra em transe* e infinitamente mais ainda em *A Idade*). Glauber, conforme diz Stam,

mingle[s] contradictory subcodes in a «feverish anthological procedure» by which Eisensteinian montage, Bazinian mise-en-scène, and cinema vérité coexist in tension within the same sequence. The diverse subcodes can also be made to play against

16 O escritor suíço-francês em 1925 alega ter falado com Washington Luís — aliás mencionado numa canção homenageando Getúlio Vargas, incluída por GR em *A Idade* — a respeito do projeto. A cena em que Cendrars propõe ao presidente fazer um filme de propaganda entra quase literalmente no filme de JP (como uma de duas referências a um filme dentro do filme).

one another, for example by using Expressionist lighting in a musical (Stam 2000: 121)¹⁷

Na sua última obra GR burila mais ainda a *Estética do Sonho*, ou antes, a do pesadelo do colonizado. Em entrevista concedida a Reali Júnior (O Estado de São Paulo), publicada sob o título *Estão confundindo minha loucura com minha lucidez*, ele chama *A Idade a*

desintegração da sequência narrativa sem perda do discurso infra-estrutural que vai materializar os signos mais representativos do Terceiro Mundo, ou seja: o imperialismo, as forças negras, os índios massacrados, o catolicismo popular, o militarismo revolucionário, o terrorismo urbano, a prostituição da alta burguesia, a rebelião das mulheres, as prostitutas que se transformam em santas, as santas em revolucionárias. Tudo isso está no filme dentro do grande cenário da História do Brasil e das três principais capitais, Salvador, Brasília e Rio. Trata-se de um filme que joga no futuro do Brasil, por meio da arte nova, como se fosse Villa-Lobos, Portinari, Di Cavalcanti ou Picasso. O filme oferece uma sinfonia de sons e imagens ou uma anti-sinfonia que coloca os problemas fundamentais de fundo. A colocação do filme é uma só: é o meu retrato junto ao retrato do Brasil. (Rocha 2004: 497-498).

Resultado de uma série de reformulações do projeto inicial chamado *Ababazyz — o primeiro dia do novo século*,¹⁸ o filme como o conhecemos hoje confronta *faute palatine et innocence populaire, mettant pour la dernière fois en mouvement le grand théâtre baroque de ses allégories pour répéter l'opposition décadence-dignité qui sépare l'opprimeur de l'opprimé* (Xavier 2008: 205). Fazendo isso, aposta no diletantismo intencional que radicaliza certas tomadas. O título, referência a outro filme anterior, por muitos considerado o mais acabado da obra inteira — *Terra em transe* — reatualiza ambigüidades anteriores: transe como estado de psique alterado ou designando difi-

17 Naturalmente, uma influência decisiva, não mencionada aqui neste contexto, é o teatro épico de Brecht (p. ex. Stam 2000: 145-148, onde se pode ler uma caracterização abrangente da teoria original e das sugestões adotadas por GR).

18 O cineasta Gustavo Dahl se lembra numa entrevista: «GR dragged the script of *A idade da terra* around for five years. He proposed it in Los Angeles, Paris, Rome, Mexico, and Venezuela. Only in Brazil did he find the possibility of making it. The greatest freedom that we had was that of exercising language, of using the vehicle» (Dahl 1988: 105).

culdade. Segundo o próprio cineasta, no caso de *A Idade* se trata de

um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução. É um novo cinema, antiliterário e metateatral, que será gozado, e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí. É um filme que fala das tentativas do Terceiro Mundo ... fala do mundo em que vivemos. Não é para ser contado, só dá para ser visto. De Di Cavalcanti para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional. (Teixeira Gomes 1997: 444).¹⁹

Muitas vezes encontramos — e isto vale para os dois filmes aqui comentados — uma «visão teatral do mundo» (Teixeira Gomes 1997: 395), influências de Orson Welles e de Sergei Eisenstein, um falar para o horizonte que faz pensar nas atitudes dos profetas do Aleijadinho em Congonhas do Campo. Aliás, o palco é um cenário recorrente em *O Homem*.

Mosaico sinfônico, *A Idade da Terra* se insere solidamente dentro da tradição artística latino-americana. A proposta de aprisionar o espírito de uma nacionalidade numa só obra remete direto aos muralistas mexicanos. [...] O exacerbamento nacionalista de sua obra, despido agora de qualquer compromisso narrativo, encontra enfim seu estado puro. Como se não existisse a dimensão do tempo «só o real é eterno» — o filme-mural dispõe seus blocos de significados espacialmente, numa estrutura atonal que avança por rupturas entre a Bahia, Brasília e Rio. Nascimento de Cristo, Cristo-povo e Cristo-Rei, Cristo guerreiro e Cristo profeta, o mundo sem Cristo e por toda a parte, Brahms, o anti-Cristo. Esta parábola, em si mesma uma sucessão de parábolas, e disposta como num quadro de batalha em que há várias ações simultâneas e o olho passeia dentro dele, ordenando-as. (Dahl 1980)²⁰

Já em 1969, entrevistado por Federico de Cárdenas e René Capriles, GR declarou:

Utilizo teatro dentro dos meus filmes deliberadamente. Por isso nunca dirigia teatro, já que o tenho em meus filmes, e me agrada.

19 Encontra-se esta declaração, junto com outras, encontráveis igualmente no site www.vidaslusofonas.pt/glauber_rocha.htm (seção mantida por Ivana Bentes).

20 Trata-se de artigo publicado no *Jornal do Brasil* (25-11-1980), com o título sugestivo «Deus e o Diabo na Idade da Terra em Transe». Cito do site oficial da fundação *Tempo Glauber*, criado em homenagem à obra do diretor: www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/idade.htm (acesso em 19-02-2011).

Assim como uso teatro, uso ópera, acho que tudo isso funciona para o que quero expressar (Teixeira Gomes 1997: 451).

E o biógrafo esmiúça tal fascínio:

grandes cenários, movimentação de massas, efeitos espetaculares, sedução dos planos gerais em desfavor do detalhe, diálogos cantados em dinâmico contraponto de vozes dramáticas, música de fundo assentada em grandes coros (Teixeira Gomes 1997: 452).

Em *A Idade*, há o transporte dionisíaco do carnaval (objeto de ironia na sua forma comercializada, junto com as momices, os tiques e a rigidez ridícula do Cristo militar numa das primeiras seqüências) e dos rituais coletivos e, segundo Ismail Xavier, a «pulsion de totalisation», sendo o filme «spectacle de la transgression» bakhtinana, com uma montagem que se opõe às «symétries et les enchaînements» (Xavier 2008: 201), sinal da crise de representação na esteira das vanguardas históricas.²¹

Infalivelmente comentadas em análises do filme, as interferências do diretor no enredo (dá instruções aos atores, comenta a mensagem do filme e faz declarações que nada têm a ver com a obra) certamente representam uma estratégia de estranhamento. Para Carlos Avellar, porém, trata-se não somente da influência do teatro de Brecht, mas também de um sinal de insegurança, de excesso de idéias e associações que passavam pela mente de GR (Avellar 2002). Em qualquer caso, trata-se principalmente de um jogo intra-textual sofisticado, cuja análise deveria ser feita em um artigo a parte²² (como também o levantamento de referências literárias em *O Homem*).

Na morfologia interna, *A Idade* experimenta com a composição inusitada do enquadramento, o diretor introduz material parcialmente queimado, guinadas bruscas da câmera e shots «vazios», desfocamento e fuga para os lados (na experiência do

21 Crise que muito menos atingiu a estética «épica» de um Brecht ou a montagem de um Sergei Eisenstein, teórico-práticos do cinema e do teatro aos quais GR se refere em várias ocasiões.

22 Por exemplo nas cenas em que GR comenta (em off) a gênese do filme, ele interfere não apenas com a(s) voz(es) de Cristo negro e companhia (cuja fala se limita a uma palavra só: «Tenho»), mas consigo mesmo, ao dar instruções no primeiro nível, esse do som direto. Tais recursos estão ausentes d'*O Homem*, que jamais se inclina para este tipo de irrealismo «brechtiano».

cinemascope). A montagem choca pela subversão da sintaxe do cinema de conteúdo, notadamente no encadeamento de planos, nos cortes e no jogo desnorteante e defasado de campo-contracampo. O que no passado freqüentemente servia para indicar mudança de seqüências, a fusão, agora é estendido e dilatado por minutos (nas cenas do Pelourinho) e resulta na sobreposição sucessiva de até cinco películas diferentes, produzindo um efeito comparável ao cubismo na pintura. A câmera «parece actuar como una persona viva» (Avellar 2002: 254), um personagem que «interfere» ativamente no enredo, gravando e surgindo no preciso instante da filmagem, quase *ex nihilo*: «parlamento que se está formulando allí mismo, delante del micrófono, sin ninguna organización previa [...] los asuntos de la conversación [...] unos encima de los otros, se pierden con esta manera de hablar» (Avellar 2002: 236-237). O filme é antológico e enciclopédico: fala de campo e cidade, mostra o interior e o litoral, situa-se alternadamente nas três capitais do Brasil e em diversos tempos históricos, expõe tanto a riqueza de palácios e agremiações empresariais como a pobreza nada pitoresca das favelas, e não hesita em reciclar e triturar até os mais convencionais lugares comuns, alegadamente marcas registradas do Brasil: país do futuro, do catolicismo, de sensualidade, carnaval e futebol,²³ além de mostrar em algumas cenas, na praia de Salvador e na favela do Rio, por exemplo, acústica e visualmente, o diretor imerso em seu trabalho.

Enquanto o filme de JP integra amplamente materiais deixados por Oswald e cia., pontuando o «relato» com alusões a *A Idade*, este filme exhibe duas vertentes intertextuais. Auto-citações e auto-referências por um lado e algumas marcas intertextuais, como as linhas tiradas de *Os Lusíadas*, no campo literário, e as bandeiras brandidas por Brahms e pelo Cristo militar, que recordam a bandeira carregada por Porfirio Díaz em *Terra em transe*. Claro que a inclusão do *Hamlet* de Shakespea-

23 O carnaval encontra-se em ambos os filmes aqui analisados; o futebol falta em JP, em GR reduz-se a uma menção indireta, a cena que mostra o trio Brahms-Danuza-Cristo Guerrilheiro no Maracanã. A crítica implícita a estes traços é mais corrosiva na obra de JP, devido ao tom de sátira que permeia o filme, para ressuscitar o espírito do autor que lhe serviu de inspiração.

re e a Bíblia onipresente (p. ex. na figura de Aurora Madalena ou na cena da tentação no deserto), da religião popular (na procissão da Nossa Senhora da Conceição da Praia²⁴) são relações textuais *lato sensu*, na acepção de Clifford Geertz.²⁵ E as relações vão além da palavra, pois, segundo Teixeira Gomes, GR considerava sua obra-legado «mais uma tela, um quadro, do que propriamente um filme [...], ainda que desenvolvia [sic, FF] «os mesmos caminhos, princípios, linhas, desejos de justiça e humanismo num mundo destruído cada vez mais pela violência» (Teixeira Gomes 1997: 333).

L'Age de la terre est un film sur le Christ. C'est la réponse glauquerienne à *L'Évangile selon Saint Matthieu*, une large méditation sur le type de crucifixion *réel* auquel est soumis l'homme du Tiers-Monde: pauvreté, chaos, négritude, indianité, et féminité sacrificées, subversion obligée, l'Œdipe comme figure inconsciente nécessaire, mais insuffisante, impérialisme économique. Cette crucifixion *réelle*, il essaie de le hurler dans son film, fait de l'homme du Tiers-Monde un Christ sur terre, nègre, indien, femme-putain, femme révolutionnaire, militaire, guérillero, et du coup l'espérance de salut est de son côté, alors que du côté des premier et second mondes se trouverait la désespérance du salut spécifique de l'intellectuel athée de gauche, blanc, riche, civilisé, rationaliste, perversion et Œdipe suffisants, décadent et impérial. (Pierre 1987: 82)

O livro de Sylvie Pierre contém, em tradução francesa, um dos últimos depoimentos de GR, ao qual o entrevistador João Lopes deu o título *A passagem das mitologias* (*Le passage des mythologies*). A certa altura o diretor caracteriza seu filme (usando expressões semelhantes à sua intervenção no último terço da obra, ao comentar a morte de Pasolini e a política internacional)

24 Outro escândalo durante as filmagens: «membros da Congregação Mariana não queriam admitir que o ator Jece Valadão, que fazia o papel do Cristo Índio (e era considerado ator de filmes pornográficos pela Congregação) desfilasse ao lado da Virgem. Além disso, Glauber foi acusado de estar prejudicando o andamento da procissão com a movimentação da câmera e da sua equipe, imiscuindo-se entre o povo, falando alto, fazendo barulho» (Teixeira Gomes 1997: 329).

25 *Interpretation of Culture* (1973), em particular o capítulo *Thick description: toward an interpretive theory of culture*. Em geral, Glauber não peca por literatice: «la bibliophagie glauquerienne, à la différence de celle de Jean-Luc Godard, n'a pratiquement jamais d'effets citationnels dans ses films» (Pierre 1987: 87).

como um «processus qu'il faut toujours construire/détruire. J'appellerais cette dernière phase anarcho-constructiviste ou trans-réaliste» (Lopes 1987: 190). Claro está que nisso pensa numa colaboração criativa entre diretor e espectador, já que este também é responsável pelo significado da obra. E especifica:

L'Age de la terre reflète cette lutte entre l'histoire et l'imagination en liberté, laissant voir ce que produit la fournaise de l'inconscient en contact avec cette matière culturelle, et comment tout ceci peut se transformer. C'est plus proche d'un poème en liberté, d'un poème en vers libres. (191)

As idiossincrasias glauberianas, avessas a interpretações desambigüizantes, causam insegurança estética, produzem indecisão ou aversão aberta na avaliação do resultado, negatividade enfim. Exemplar é o caso de Julio Pérez Perucha, que obviamente se perdeu na «floresta insensata de imágenes y sonidos, en ocasiones más musical que filmica» (Pérez Perucha 2007: 537). Em artigo superficial, originalmente publicado em *Contracampo* nos anos 1980 e reimpresso em 2007, chama a obra um «despropósito improductivo» (Pérez Perucha 2007: 540),²⁶ ecoando preconceitos da crítica e imprensa internacional formulados logo depois da escandalosa estréia no festival de Veneza em 1980.

Una vez concluido, *A idade da terra* resulta ser un film desmesuradamente largo, expansivo y frondoso, cuyas torrenciales imágenes, indomeñablemente redundantes, se ven, por excesivas, prácticamente incapacitadas para erigir otro sentido que el propuesto por su estricto nivel denotativo, denotaciones que, reiteradas *ad nauseam*, terminan por convertirse en insignificantes cuando no opacas. (Pérez Perucha 2007: 537)

Fernando Birri, comentando (por sinal, em português) o legado do grande cineasta baiano, com especial enfoque no último filme, afirmou na ocasião da abertura do cinema Glauber Rocha em Salvador, em setembro de 1982, que a recepção desta obra difícil e controvertida era uma «[f]esta bárbara, canibalismo do corpo fílmico de GR, [...] vingança e homenagem» (Birri 1996: 97). Ivana Bentes, ao caracterizar a estética cinematográfica de

26 Seu julgamento concludente do artigo é: «un tartamudeante film, caricatura frustrada de un proyecto ambicioso» (Pérez Perucha 2007: 541). Hoje em dia já dispomos de apreciações equilibradas e profundas, como a de Schulze 2005: 121-130.

GR, por sua vez constata uma «symbolic violence which leads to trance and crisis on all levels»; segundo ela, o diretor nos seus últimos filmes «moves away from critical realism and classical narrative, creating a kind of aesthetic apocalypse» (Bentes 2003: 123).

Um traço que ressalta é a repetição de uma cena, em ângulos diversos e entoações variáveis (como se se tratasse de um rosário).²⁷ Esse procedimento tem um efeito duplo: por um lado acaba com a doce hipnose cinematográfica (a magia do cinema) através de perturbações anti-naturalistas e, por outro, nos remete a uma nova forma de hipnose, onde a repetição «ritualística» justamente produz o efeito do ultra-real não fetichizado. O «gaguejar» da anti-narrativa do filme, a repetição de cenas e falas, a justaposição de vários takes (salta aos olhos especificamente em episódios envolvendo Brahms e o Cristo Militar), desnaturaliza e desestrutura o «enredo» e o «caráter psicológico» do personagem convencional.

A pulsão inovadora não só interfere com os conceitos formais do esteticamente «belo», ela se mostra às voltas com a compreensibilidade geral, postulada por uma estética democrática, dirigida contra o elitismo hermético. A perplexidade criada pelo ineditismo não garante sucesso *a posteriori*: é ilustrativo que nenhuma das duas obras em questão foi incluída no compêndio antológico de Alberto Elena e Marina Díaz López, *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas* (Elena / Díaz López 1999). Enquanto GR se revoltava contra as vaias de Veneza e os ataques da crítica, JP — numa declaração contida no documentário *Maître Joaquim Pedro* (Brasil 1988), de Walter Lima Jr., extra que acompanha a edição francesa da obra²⁸ — resignadamente lamenta a injustiça e incompreensão gerais:

27 As repetições podem ser imediatas, principalmente nos discursos do Cristo militar, sobre o «negro Hassan», a «implosão no centro da terra» e a «cama das revoluções», ou semeadas através da obra, como certas falas de Aurora Madalena e de Brahms.

28 *Coffret Joaquim Pedro de Andrade*, publicado pela Empresa Carlotta em cooperação com a Petrobras e o Centre National de la Cinématographie, 2007, n° (GCT 630).

O principal argumento usado para derrubar o filme é que ele seria elitista, intelectual, hermético, fechado etc., quando na verdade, em primeiro lugar, ele é uma comédia. É uma comédia incessantemente hilariante. As falas, os personagens são engraçados, as situações são engraçadas e inusitadas. Há uma série de coisas assim que contradizem essa espécie de colocação apriorística. Em segundo lugar, ninguém determina a carreira popular de um filme a priori.

Não se seguiu ao conselho de Alexandre Eulálio, de assistir a esse «filme desinibido» como se fosse «uma festa visual e um precipitado de idéias em disparada. Um filme que pode ser visto pelos não-iniciados como uma divertida extravagância erótica-sarcástica [sic, FF]» (Silva Neto 2002: 407).

Enquanto GR dinamita convencionalismos visuais e expectativas de encontrar em *A Idade* um fio cronológico, JP recorre a campos e planos regulares, bombardeando o espectador não com imagens inusitados e cortes em *staccato*, mas com um mosaico vertiginoso de referências e sua montagem ficcionalizante que com material encontrado em arquivos e obras erige — conforme a terminologia lotmaniana — um modelo de mundo fílmico em segundo grau. As duas obras expressam atitudes divergentes: o roteiro elaborado, saturado de alusões em JP, a contemporização na base de um «scénario-dispositif», um mero esboço modificável, aberto à improvisação, em GR — à maneira da teoria da Nouvelle Vague (Michel Marie 2007: 69-71).

A Idade também em outro aspecto aplica estratégias narrativas propostas por este movimento francês, procedendo com «un ojo en el estilo de trabajo del cine documental y otro en el estilo de la escenificación operística» (Avellar 2002: 258). Nada nesta obra, porém, é «objetivo» no sentido convencional do termo, irrealistas as cenas filmadas em público, com participação espontânea e desinibida dos transeuntes: a cena do Cristo Militar (Tarcísio Meira) e de Danuza sentados ao ar livre num café da Cinelândia, Tarcísio sorridente fumando um cigarro, obviamente numa pausa durante a filmagem, a comitiva das falsas freiras lideradas por Norma Benguell passando pelo Pelourinho, envolvendo moradores desprevenidos e a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, ambas em Salvador. «La imagen propiamente dicha, la realidad hecha de espacio y luz, de luz y sonido,

es totalmente operística: cantada y danzada» (Avellar 2002: 266).

Anti-naturalismo, pois é um conjunto de símbolos «herméticos», difíceis de interpretar, no caso d'*A Idade*, enquanto *O Homem* veicula erudição, nas alusões não apenas à vida, obra, e ao pensamento de Oswald de Andrade,²⁹ mas também ao romance de Pagu,³⁰ companheira do escritor depois da separação de Tarsila. O processo significativo então oscila num caso entre associações livres, no outro entre a decodificação detetivesca, pressupondo grande amplitude e profundidade de saber cultural.³¹ Segundo Teixeira Gomes, GR concebeu *A Idade* como «o grande filme da sua vida, uma espécie de apoteose da sua estética brasileira, latino-americana e terceiro-mundista, um amálgama de todas as suas idéias e teorias sobre o cinema, longamente meditadas e sofridas, desde as primeiras leituras de meados da década de 50» (Teixeira Gomes 1997: 326), com ancoragem segura no Modernismo brasileiro. De forma semelhante Avellar se refere ao processo de interpenetração da obra neo-modernista / tropicalista de JP e à reformulação da *estética do sonho* na base do neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague à Godard:

Durante a leitura, à medida que avançava nos textos de Oswald, Joaquim Pedro começou a sentir que tudo aquilo, que toda «aquela irreverência e agressividade tinham um eco muito presente que era o Glauber, porque o Glauber tinha um comportamento engraçado, e que muitas vezes se aproximava das coisas do Oswald». E

29 No caso dele e por seu caráter extra-ficção, as falas mais confiáveis são as tiradas do prefácio auto-crítico e desencantado de *Serafim Ponte Grande*.

30 Patrícia Galvão ou Mara Lobo, pseudônimo ao qual o Partidão recém-fundado a obrigou. Em seu «primeiro romance proletário brasileiro», *Parque Industrial* (1932/33), se inspira boa parte do último terço do filme.

31 Outros empréstimos são de participantes na Semana de Arte Moderna, como Guilherme de Almeida e Mário de Andrade e, por fim, de Blaise Cendrars («Blaise sans Brás» na lista do elenco do filme, trocadilho engenhoso, aliás, já que Brás em português corresponde ao nome francês Blaise, e «bras» desta vez em francês, é braço, aquele que o autor perdeu na Guerra; alusões outras incluem o Brasil e o bairro popular paulistano).

esta sensação surgiu até pouco antes da descoberta de que todo este negócio misturado dava um filme. (Avellar 1990)

O artigo de Avellar insinua a possibilidade de uma relação subterrânea entre os dois filmes. Falando na abordagem de JP, diz o seguinte:

as imagens se sucedem na tela de modo espontâneo e sinuoso, linguagem direta e não arrumada, frase que muda de direção no meio porque expressa uma idéia que está ainda sendo pensada, porque não teve tempo de ser trabalhada, aparada em seus excessos, ajustada na pontuação. Uma cena não dá prosseguimento à anterior. No meio da imagem a conversa muda de assunto, o narrador divaga, abre um novo tema que logo abandona para retomar o que acabara de abandonar. O que Joaquim Pedro diz de Oswald pode aplicar-se também ao filme.

– De repente é como se fosse uma saraivada de flechas para todos os lados. Ele é uma metralhadora giratória, como o Glauber. (Avellar 1990)

O Homem se distingue, porém, por um gênero específico de autenticidade: a da biografia (pretensão logo desmentida, ou melhor: desconstruída³²) e da obra utilizada; além disso, seu realismo é quase somente topográfico e se reduz à apresentação de cenários, como o Teatro Municipal. Segundo a atriz Regina Duarte (cujo papel no filme era o de Lalá), JP considerou sua obra, um verdadeiro desfile de namoros e casos, uma

[c]ômédia, delírio rigoroso sobre a vida, paixão e obra do revolucionário escritor modernista Oswald de Andrade, representado simultaneamente por um ator e uma atriz, Flávio Galvão e Ítala Nandi. Os dois Oswalds partilham com Juliana Carneiro da Cunha, Regina Duarte, Cristina Aché, Dina Sfat e Dora Pellegrino as mesmas camas e idéias, até que estas os separem. Com a «devoração» de Oswald-macho pelo Oswald-fêmea, dá-se a criação da Mulher do Pau-Brasil, líder da revolução que instalará o matriarcado antropófago como regime político do país.³³

E há ainda essa explicação do próprio diretor:

32 O rearranjo e a dissolução da cronologia banal garantem a superior verdade íntima dos personagens: a vida como exemplo a- e transtemporal.

33 A citação está no blogspot Regina Duarte:
<http://reginaduarteanamoradinhadoBrasil.blogspot.com/2008/09/filme-o-homem-do-pau-brasil.html> (acesso em 2-12-2009).

Quando fui fazer o *Macunaíma*, comecei a me interessar pela figura de Oswald, que era uma espécie de outro lado do Mário de Andrade. Como eu admirava imensamente o Mário, eu tinha a tendência de tomar partido nesta espécie de oposição, de antagonismo que havia entre as duas figuras, em favor do Mário. Inclusive por questões próximas a mim, porque Mário trabalhou com meu pai e eu sentia da parte de todos uma grande reserva moral em relação ao Oswald e uma admiração sem limites pelo Mário, embora todos admirassem muito a obra de Oswald. Então comecei a ler o Oswald, a achar realmente muito engraçado, e a gostar muito dele, e a sentir que ele era muito aquele herói sem nenhum caráter que eu estava filmando, que ele era muito o *Macunaíma*. [...] Eu quis fazer uma ficção e não quis fazer cada pessoa exatamente como era ela. (Avellar 1990)

De maneira menos radical, teríamos então — levou a melhor a modéstia de JP — dois Oswalds em vez do excesso dos Salvadores quadripartidos, terrestres sem sombra do supranatural:

Junto com o povo, o Cristo Negro opera milagres; o Cristo Índio sai em procissão; o Cristo Militar desfila no carnaval; e o Cristo Guerrilheiro, em oposição ao opressor, se faz presente em uma favela no Rio de Janeiro (Ricardo 2007: 92).³⁴

Outro comentário de GR que elabora a tipologia corrente se lê no reverso do encarte do DVD (2008):

O filme mostra um Cristo-Pescador [...] interpretado pelo Jece Valadão; um Cristo-Negro, interpretado por Antônio Pitanga; mostra o Cristo que é o conquistador português, Dom Sebastião, interpretado por Tarcísio Meira; e mostra o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião, interpretado pelo Geraldo Del Rey. Quer dizer, os quatro Cavaleiros do Apocalipse que ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo, recontando o mito através dos quatro Evangelistas [...] cuja identidade é revelada no filme quase como se fosse um Terceiro Testamento. E o filme assume um tom profético, realmente bíblico e religioso.

34 «Eu vim para trazer a paz, não a vitória. A paz mundial, a paz universal, com o ouro desta cidade» — palavras de mais um, o Cristo capitalista, são essas de Brahms, chegando a Brasília vibrando com vitalidade, depois do seu primeiro «infarte» logo esquecido. A respeito dos quatro Cristos GR explica: «Le film investit le mythe chrétien, mas pas le mythe du Christ catholique, européen et civilisé, il investit dans une espèce de «christianité», mais une christianité déchristifiée. Mon Christ ne meurt pas, il ne va pas à la crucifixion. Je crois d'ailleurs que dans mon film il n'y a pas de souffrance comme dans les autres films. Ici, je crois qu'il y a une croyance en un humanisme, en une espèce d'humanisme révolutionnaire» (Lopes 1987: 191).

A construção de JP, além da evidente referência ao filme de GR, provavelmente se deve também aos dois protagonistas, Abelardo I e II, na mais feroz comédia oswaldiana, *O Rei da Vela* (1937)³⁵. No filme essa cisão transmuta-se na utopia oswaldiana de um neo-matriarcado brasileiro (Andrade 1986b: 358) — que recebe seu cenário adequado, o de uma praia onde pode passear outro Cristo (aquele convencional, de barba, cabelo corrido e túnica branca) com duas Iracemas, uma delas se declarando a Noiva do Soldado Desconhecido. Avellar, discutindo a reduplicação do personagem principal n’*O Homem*, chega a conclusões que *mutatis mutandis* poderiam ser aplicadas também ao filme de GR. O anti-herói, diz ele, incorpora

não a figura dele, mas o que emanava dele [...] — os dois todo o tempo em cena, como se o protagonista tivesse duas imagens paralelas. Dois atores lado a lado para um personagem só. E um conjunto de cenas soltas. A rigor não existe no filme uma história, algo que possa ser contado, mas sim um conjunto de ações soltas em torno da vida intelectual entre nós depois do Modernismo. Cenas soltas e desequilibradas, que se encontram só no idêntico tom de irreverência e descontinuidade. (Avellar 1990)

Reitere-se então — levando em conta a descontinuidade das duas obras — a hipótese de que os últimos filmes de GR e JP são os painéis de um díptico, dois capítulos de um comentário velado do clima sócio-cultural num Brasil dos militares (o paralelismo na estrutura verbal dos títulos reforça esta suposição). Trata-se de dois dispositivos, de duas máquinas: a de Glauber destinada a produzir sensações; a de Joaquim Pedro construída para suscitar associações intertextuais. E acrescentemos a vínculos seguros e possíveis o pressuposto (mais visível na superfície no filme de JP) que em ambas as obras se trata de variações sobre o espírito do *Manifesto antropológico*. Este parentesco se torna patente no hilariante e carnavalesco fim do filme de JP, quando o lado masculino do protagonista é sugado por seu correspondente do sexo oposto.

Com a devoração de Oswald-macho pelo Oswald-fêmea, dá-se a criação da Mulher do Pau Brasil, líder da revolução que instalará

35 A peça foi redescoberta pelos tropicalistas e montada por José Celso Martinez Corrêa em 1967 e, pelo diretor da realização cênica, refeita como filme em 1983.

o matriarcado antropófago como regime político do país. (JP na apresentação do filme, no site da produtora Serro)³⁶

O modelo antropofágico inspira também GR, se bem que de forma indireta, pro exemplo na seqüência da tentação pelo Diabo, que contém uma referência a Oswald via Shakespeare. Quando o adversário do Cristo Índio sacode, na frente de um televisor ligado, a caveira que (tal ventríloquo sem barriga) profere citações da Bíblia, alude claramente ao monólogo de Hamlet no cemitério, cuja frase mais famosa é parodicamente transformada por Oswald em *Tupy, or not tupy, that is the question* (Andrade 1986b: 353). Na obra de JP, Oswald-fêmea proclama aos gritos este lema, no contexto adequado, diante dos burgueses reunidos no bojo sóbrio de um navio estilizado que retoma o ambiente elitista do Teatro Municipal paulistano e fomenta, qual útero cultural, relações e rituais, gerados *in vitro* e problematicamente ocos em sua maioria.

Se é seguro afirmar que a reencenação de vida e obra de Oswald está repleta de humor, paródia e sarcasmo (bem dentro do espírito do biografado-ficcionalizado), tal base de referência que possibilitaria jogos paródico-humorísticos está largamente ausente em *A Idade* (talvez tenhamos um caso raro desse confronto intertextual na multiplicação das garrafas de Coca-Cola e dos sanduíches, calcada no milagre dos pães e dos peixes, João 6:1-15). Nem podemos ter certeza se é humorística a intenção expressa na indumentária e nos apetrechos de Carlos Petrovich (no papel do diabo) nem se o são as referências ao *Hamlet* shakespeareano, ao lado de uma árvore de Natal, junto com um coelho (da Páscoa) e um pássaro (da Eternidade, desde o início negado pelo Cristo Índio³⁷).

Vejamos mais alguns exemplos de relações intertextuais entre os dois filmes, começando pela tematização do fazer cinema dentro do próprio filme:

Em *A Idade*, a entrevista com Castelo Branco e a luta de Cristo Índio contra o diabo são documentadas por «fotógrafas». Certa cena que JP situa numa praia do Rio de Janeiro — quase

36 http://www.filmesdoserro.com.br/film_hp.asp (acesso em 19-02-2011).

37 «Meu pai me traiu. O pássaro da eternidade não existe. Só o real é eterno.»

filme (pelo menos filmagem) dentro do filme — contém a menção, colhida em *Serafim Ponte Grande* (em ambos os casos o filme se chama *Amor e patriotismo*), de uma vedette, Dorotéia, que causa uma ereção no ator masculino, com leve manipulação do comentário. Além disso, a cena é uma possível alusão (invertida) à sequência em que o Cristo Negro implora o amor corporal de uma das suas companheiras, a loira «castradora de homens». A cena de JP alude às bandeiras de Brahms e do Cristo Militar, por sua vez originadas na bandeira de Díaz, de *Terra em transe*, ao retomá-las na «histórica» bandeira da Ordem dos Cavaleiros de Cristo, símbolo visível dos «Descobrimientos» portugueses. O comentário recorre ao *Serafim* de Oswald («O pau duro dos trópicos não respeita estrela!», Andrade 1989: 41) e reformula-o levemente: «Estrela de cinema homenageada pela dureza dos trópicos». Além da evidente alusão à *Iracema* alencariana há também um erro intencional neste comentário: a «dureza» não é a dos trópicos, é a importação carnal (essa carne enlatada de que fala Marinette, mulher do personagem Paulo Prado, durante uma excursão de carro com Blaise sans Bras) e nenhuma produção autóctone de que se trata. Os trópicos aqui são identificados com o invasor, como também a presença de Blaise Cendrars confundiu passado e presente (ele vivia dentro de uma inspiração ainda colonial), Europa e Latinoamérica. Através do projeto de Cendrars de fazer um filme sobre o Brasil, toda essa linha temática é reconduzida ao conceito do «cinematográfico», discutido abertamente e desconstruído no seu ilusionismo por GR.

Um segundo elemento é a introdução de «personagens reais». Em JP, essas figuras são muitas, embora representadas por atores e atrizes: encontram-se ficcionalizados Isadora Duncan, os participantes da Semana de 1922, como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Paulo Prado e, entre outros, os já mencionados Blaise Cendrars e Patrícia Galvão. No filme de GR esses personagens aparecem como eles mesmos: «figuras públicas como o jornalista Castelo Branco, o escritor João Ubaldo Ribeiro, o cantor Jamelão na trilha sonora, o poeta Ary Pararaios, todos «dissolvidos» no caldeirão de *A Idade da Terra*» (Ricardo 2007: 93). Além disso, a «autenticidade» em GR é construída pelo uso de cenários e eventos «reais» (p. ex. a praça diante da

catedral de Brasília, a procissão dos Navegantes). Uma das cenas mais notáveis é a entrevista com Castello Branco: nesta sequência falsamente documentária o ator Antônio Pitanga, antes de aparecer na tela como Cristo negro, faz o papel de repórter e entrevista Castello Branco, conhecido como adversário prudente do regime, o resultado sendo a versão dele da «contra-revolução de caráter preventivo».

A «objetividade» das cenas respectivas é logo desmontada tanto pelos diferentes copos de uísque durante um plano supostamente ininterrupto, pelo som exageradamente alto das pedras de gelo, pelo *still* depois da entrevista, pelo surgimento inesperado de membros da equipe, um deles manipulando um aparelho de som, uma fotógrafa «documentando» a filmagem e a repentina inclusão «desnecessária» da mulher do entrevistado nas últimas cenas. Em determinado instante, um enquadramento à toa «revela» no espelho um grupo de várias pessoas presentes durante a sequência toda. Em várias ocasiões ouvem-se, em meio às falas dos personagens, as instruções de GR dadas aos atores, e em outras ele profere em *off* extensos comentários. Um caso a parte é o acidente de Maurício do Valle, que se machucou numa pedra, incidente logo aproveitado por GR que manda «Aurora Madalena»/Ana Maria Magalhães, que acaricia «Brahms»/Maurício, se abaixar. O posicionamento desse contratempo no filme, reforçado pela montagem, não exclui completamente a hipótese de uma ferida encenada, fictícia. A montagem nisso é ambígua: sem ela ter mencionado nome algum, Aurora Madalena (discípula prostituta de Cristo que no filme mantém uma relação nunca explicada com o Cristo Militar) é alvo das súplicas de um Brahms apavorado: «Não, não fale nesse nome»; e logo em seguida ele, ferido, blasfemicamente parece referir-se ao filho da Virgem, murmurando: «Ai ai, puta que o pariu».

A sequência em que Antônio Pitanga, o Cristo negro, monologa em presença da sua parceira mulata (outra prostituta, como, ao que parece, todas as companheiras dos Cristos, exceto a rainha das Amazonas, que «seduz» o Cristo Índio), contém não apenas as instruções de GR ao lado das falas do ator, mas também, numa camada sonora adicional e sobreposta, as explicações mirabolantes de GR a respeito da origem do projeto:

seria uma resposta à morte de Pasolini e a continuação do *Van-gelo* com os Cristos terrenos da imanência.

Quanto ao «internacionalismo» lingüístico, ambos os diretores insistem nele. Já em artigo de 1967, *Teoria e prática do cinema latino-americano*, GR defendeu uma perspectiva ampla, além de uma brasilidade acanhada:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural para fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns. (Rocha 2004: 83)

Assim, aponta para as relações conflitivas entre a América Latina em geral e os Estados Unidos, entre países pobres e países ricos, sejam esses capitalistas ou socialistas (como diz num *off* acoplado à construção da pirâmide para Brahms, num cenário em Brasília). Andrade, por seu lado, opta pela ilustração das trocas culturais entre a Europa (a primeira seqüência, num ambiente extremamente estéril e artificial, apresenta Isadora Duncan) e a França em particular, a dos simbolistas, mais tarde substituídas pelas vanguardas históricas (cujo epítome no filme é Cendrars), materialmente presentes também através do volume de *Les Almanachs du Père Ubu*, de Alfred Jarry, que os dois Oswalds manuseiam num interior parisiense³⁸).

Enquanto o filme de GR Brahms mistura inglês,³⁹ uns nacos de francês e espanhol — a cena mais significativa sendo a ten-

38 O Livreiro Chardenar na cena em questão é interpretado por Alexandre Eulálio, especialista nos assuntos do Modernismo brasileiro e das relações de seus protagonistas com Blaise Cendrars. Eulálio foi responsável pelas pesquisas literárias que orientam o filme e co-autor do roteiro.

39 Curiosamente, entre as primeiras frases em inglês — como «My name is gold» — se encontra uma pronunciada em *off*, «Do you like coffee, Maurício?», na seqüência da chegada de Brahms a Brasília, depois de participar como turista-clichê no carnaval carioca. Como se ouve, o nome usado nesse aparte é o do ator e não o do personagem. Brahms depois mostra conhecimentos profundos da cultura popular e capacidade para trocadilhos, ao dizer: «Tire o rei momo do cangaço», referência ao verso de *Aquarelas do Brasil*: «Tire a mãe preta do cerrado». O sucesso internacional da música de Ary Barroso, aliás, se deve à sua estadia nos Estados Unidos e à Política da Boa Vizinhaça (ver: Laferl 2005: 202). Que GR não foi desprovido de ironia fina se mostra no uso de umas lin-

tação do Cristo Índio,⁴⁰ em que Carlos Petrovich oscila entre o espanhol propriamente dito, o português e o portunhol, as línguas estrangeiras disseminadas através de *O Homem* são — logicamente — o francês e — alguma surpresa — o castelhano, na cena a bordo, na volta ao Brasil da comitiva em torno de Blaise. O roi Tovalu (lendário *bonvivant* africano, presente nas *soirées* da boa sociedade parisiense dos anos 20, cujo ator introduz um ar de chanchada) fala um francês apenas levemente distorcido (e termina sua aparição com a frase «Mais c'est vovó!», ao ver o quadro *A Negra* de Tarsila); Blaise (Cendrars) exprime-se em português impecável, sem sotaque (que só aparece no seu chapéu «Quelle merveille»⁴¹). Um detalhe do episódio que envolve Tovalu — junto com César (Antônio Pitanga, ator que JP compartilha com GR), nas cenas «politizadas» do Brás, representante do elemento negro — segue quase à risca a descrição da própria pintora:

Lembro-me do príncipe negro Tovalu, apresentado por Cendrars. Tovalu era um fetiche disputado em todos os meios artísticos de vanguarda. Bem negro, com traços corretos de raça ariana, muito perfumado, vestia-se com elegância parisiense. Contou-nos que no Daomé, onde reinava seu pai, havia um bairro chamado Blesi, corruptela de Brasil, onde moravam os descendentes dos antigos escravos libertos que para lá voltaram levando a civilização (!)⁴² conservando os nomes de seus senhores, os Almeidas, Barros, Camargos e outros (Amaral 1975: 104).

Distorce-se em tais cenas o aspecto «turístico» — erudito e popular — da globalização incipiente, que também existe no filme de Glauber, onde aparece transfigurado nos então muito procurados cultos dos terreiros baianos (turismo exótico praticado p. ex. pelos Rolling Stones) e na procissão da Nossa Sen-

has de *Na Baixa do Sapateiro*, do mesmo Ary, citação que acompanha um *take* em que o Cristo Índio acende um cigarro: «Ai, amor ai, ai / Amor, bobagem que a gente não explica ai, ai / Prova um bocadinho, oi / Fica envenenando, oi».

40 Uma das poucas vezes parece se mostrar o lado bem-humorado de Glauber, pois a sequência (fazendo parte do núcleo baiano) é situada num coqueiral perto da praia.

41 Segundo o estudo de Aracy Amaral a frase é a reação do visitante frente a um assassino antropófago mineiro (Amaral 1997: 67) — deslocamento humorístico para entendidos.

42 Assim no original (FF).

hora da Conceição da Praia, cuja igreja — outra curiosidade deste gênero — foi pré-fabricada no Alentejo.

Apesar do movimento contínuo na exploração de mundos topológicos em vez de interiores (os dois filmes são estritamente anti-psicológicos) e dos incessantes, por vezes mirabolantes, deslocamentos dos personagens, nem *A Idade* nem *O Homem* são *road movies* centrados em turistas e estrangeiros «de visita». Um trajeto, ida e volta, num transatlântico e várias excursões de Ford não fazem d'*O Homem* uma viagem iniciática, nem geográfica nem mentalmente (trata-se antes de confrontações com núcleos culturais e políticos, contatos com a França personificada em Cendrars). Deslocamentos bruscos, nunca justificados, dos Cristos e de seu antagonista, Brahms, e planos de pouca duração enfocando aviões e helicópteros (uma vez passa um trem de cargas enquanto se ouve uma música tipicamente nordestina: referências à mão-de-obra nordestina empregada na construção da Novacap) em primeiro lugar marcam a segmentação geográfica e limites de seqüência.

Os três principais cenários da ação em GR, as capitais sucessivas do país,⁴³ se revezam, e em duas — Brasília e Rio — a presença do representante do capital é forte: são o palco de Brahms, nos seus contatos com «nativos» autóctones e «produtos» de imigração e miscigenação. Esse assunto, antes de todos, foi aquele que orientava as atividades filmicas de JP, já em *O Homem* e, mais ainda, num projeto não realizado, devido à morte do diretor. Ele planejava, depois do malogro comercial e crítico d'*O Homem*, uma adaptação de *Casa-Grande e Senzala*, aquele retrato meio nostálgico meio sociológico que fundou o luso-tropicalismo e idealizou a escravatura do Nordeste. Segundo Robert Stam e Ismail Xavier, tal transcrição de uma obra que justifica o sistema colonial, teria resultado «dramatically staged (and critically updated) Freyre's theories»; tendo examinado e avaliado o roteiro, eles supõem que o filme teria orquestrado um «polyphonic encounter among Brazil's various source cultures, offering diverse racial perspectives — indigenous, Afro-Brazilian, Portuguese — on the national experience»

43 JP acrescenta a quarta inoficial, a da economia, São Paulo, e a intelectual da *Belle Époque* e a do Vanguardismo, Paris.

(Stam / Xavier 1997: 337), sem dúvida um projeto para continuar Nelson Pereira dos Santos, esse de *Como era gostoso o meu francês* (1971)⁴⁴ e seu próprio *Macunaíma*, linha retomada por Glauber, em *A Idade*.

Enquanto a obra de JP — pelo menos na superfície — aparenta percorrer continua e lisamente a ordem cronológica do «enredo» (lacunas, falhas, incoerências e inconsistências só se patenteiam numa análise mais cuidadosa), GR no seu testamento artístico se mostrou decididamente radical. Não fixou a ordem dos rolos — liberdade intencional e provocadora — de forma que *faute de mieux* o filme costuma ser exibido na ordem da primeira apresentação, essa do Festival de Veneza.⁴⁵

A desordem anti-cronológica em *O Homem* é outra (e não me refiro à manipulação livre dos eventos factuais e ficcionais).

44 Segundo Stam, esta obra notável, em que Ana Maria Magalhães, a Auro-ra Madalena de *A Idade*, representa a nativa Seboipepe, é a expressão perfeita do Tropicalismo, que assim «reinvoiced the anthropophagy movement of the 1920s. As recycled for the 1960s, anthropophagy implied a transcendence of Cinema Novo Manichean opposition between «authentic Brazilian Cinema» and «Hollywood alienation». As expressed in the theater, music, and cinema, Tropicalism aggressively juxtaposed the folkloric and the industrial, the native and the foreign. Its favored technique was an aggressive collage of discourses, an anthropophagic devouring of varied cultural stimuli in all their heterogeneity. Tropicalist filmmakers framed a resistant strategy premised on a low-cost «aesthetic of garbage» [...], the leavings of an international system dominated by First World Capitalism» (Stam 2000: 157-158). Podemos aplicar essas palavras igualmente a boa parte d'*A Idade* e d'*O Homem*.

45 Não é para ter nem título nem créditos no filme: é uma outra experiência com o cinema. A questão da montagem nuclear na verdade era um pouco isso: quando você não tem início nem fim, você não tem um plano inicial, você não tem um plano no final, não há um significado produzido pelos planos que começam e terminam o filme, como os filmes geralmente têm. O filme na verdade pode ser passado em qualquer ordem, o projecionista faz a montagem, ele que faz a estrutura final do filme. Não é um filme que circule por aí normalmente, e eu acho que é uma experiência muito especial na primeira vez em que é visto (em *Contracampo* 74, artigo de Ruy Gardnier “Dossiê *Idade da Terra*”, <http://www.contracampo.com.br/74>; acesso em 19-02-2010). Consequentemente, *A Idade* nunca teve créditos, nem iniciais nem finais (as informações a respeito da equipe encontram-se em várias obras, p. ex. Pierre 1987 e Schulze 2005).

Podemos entender a *bricolage* com a obra de um autor para vencer a temporalidade através de uma cronologia baralhada, sério-trágica, de vida literária e ficção — com seus excessos do *slapstick*, alguns jogos de palavras e uma corrosiva comicidade profunda — como a outra face das explorações transbordantes concebidas por GR. Integra este painel duplo as dimensões básicas da antropofagia modernista propagada por Oswald, à qual ambos os diretores remetem várias vezes. O resultado, a recomposição incessante do incompleto e lacunar, instaura uma escola da visão e da memória.

El espectador se acostumbra a ver cada fragmento de la película como eso mismo, como un fragmento, como una parte, puesto que el todo está fuera del alcance de sus ojos, aunque está allí, representado. La película, como un todo, al terminar, parece asimismo un fragmento que se relaciona con el cuadro general en que vive el espectador. (Avellar 2002: 263)

Tal aleatoriedade — contra as aparências — caracteriza também *O Homem*, que começa com um episódio qualquer, colhido do meio das memórias de Oswald, como também o foram as cenas do discurso de Mário de Andrade e o episódio do «asilo de perdidas — o Bom Pastor» (Andrade 1971: 92-98; 102-105) — lembrança das seqüências baianas ideadas por Glauber nas quais introduziu as freiras companheiras de Norma Benguell. A mesma indefinição utópica caracteriza o fim, com o desaparecimento (temporário?) do protagonista e uma semi-total para a embarcação que se vai água afora. Assim, tanto o quadro de um Brasil ávido pela cultura européia, afresco da boa sociedade brasileira que numa velocidade espantosa evolui da *Belle Époque* até as revoluções do Modernismo de 1922, quanto a imagem do país da injustiça transtemporal, cujos explorados lutam por uma vida humana, com o eterno presente místico construído em torno de um multifacetado capitalista alegadamente norteamericano e seus satélites, figuras de um Cristo além da Morte e da Crucificação (principalmente o Negro e o Militar), são vastas alegorias da nação e das suas relações com o Outro global, relações até hoje precariamente definidas.

Bibliografia

- Amaral, Aracy A. (1975): *Tarsila – sua obra e seu tempo*, Vol I. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Andrade, Oswald de (³1971): *Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe*, (Obras Completas, vol. IX). São Paulo: Globo.
- Andrade, Oswald de (1986a): «Manifesto da poesia pau-brasil», em: Teles, Gilberto Mendonça (org.): *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, pp. 326-331.
- Andrade, Oswald de (1986b): «Manifesto antropófago», em: Teles, Gilberto Mendonça (org.): *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, pp. 353-360.
- Andrade, Oswald de (⁵1989): *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global.
- Andrade, Oswald de (1991a): *O rei da vela* (Obras Completas, vol. XV). São Paulo: Globo.
- Andrade, Oswald de (³1991b): *Memórias sentimentais de João Miramar* (Obras Completas, vol. II). São Paulo: Globo.
- Andrade, Oswald de (⁵1991c): *Pau-Brasil* (Obras Completas, vol. III), São Paulo: Globo.
- Avellar, José Carlos (2002): *Glauber Rocha*, Madrid: Cátedra; Filmoteca española.
- Bentes, Ivana (2003): «The Sertão and the Favela in Contemporary Brazilian Film», em: Nagib, Lúcia (org.): *The New Brazilian Cinema*, London; New York: J. B. Tauris, pp. 121-137.
- Birri, Fernando (1996): *Por un nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid: Cátedra; Filmoteca española.
- Campos, Haroldo de (⁵1991): «Uma poética da radicalidade», em: Andrade, Oswald de: *Pau-Brasil* (Obras Completas, vol. III). São Paulo: Globo, pp. 7-53.
- Campos, Haroldo de / Campos, Augusto de / Pignatari, Décio (⁴2006 [1965]): *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Cendrars, Blaise (1965): *Œuvres complètes VIII*, Paris: Denoël (aqui especialmente: «Trop c'est trop», pp. 135-310).
- Dahl, Gustavo (1988): «Embrafilme: Present Problems and Future Possibilities», em: Johnson, Randal / Stam, Robert (org.): *Brazilian Cinema*, Austin: University of Texas, pp. 105-108.
- Elena, Alberto / Díaz López, Marina (1999): *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid: Alianza Editorial.
- Eulálio, Alexandre (2001): *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2ª ed. revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: EdUSP.

- Galvão, Patrícia (Pagu / Mara Lobo) (s.d. [1933]): *Parque Industrial*. São Paulo: Editora Alternativa (reimpressão facsimilar da primeira edição).
- Iampolskii, Mikhail (1998): *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley: University of California Press.
- Johnson, Randal / Stam, Robert (org.) (1988): *Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Laferl, Christopher (2005): «Hollywood und Brasilien. Kulturkontakt im Zeichen der <Guten Nachbarschaft>», em: Berger, Verena / Frosch, Friedrich / Vetter, Eva (org.): *Zwischen Aneignung und Bruch. Studien zum Konfliktpotential von Kulturkontakten in der Romania*. Wien: Löcker, pp. 193-210.
- Lopes, João (1987): «Le passage des mythologies». (Entrevista com Glauber Rocha), em: Pierre, Sylvie (1987): *Glauber Rocha. Textes et entretiens de Glauber Rocha*, Paris: Cahiers du cinéma, pp. 183-193.
- Marie, Michel (2007): *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris: Armand Colin.
- Nagib, Lúcia (org.) (2003): *The New Brazilian Cinema*, London; New York: J. B. Tauris.
- Pérez Perucha, Julio (2007): «A idade da terra: el delirio», em: Talens, Jenaro / Zunzunegui, Santos (eds.): *Contracampo. Ensayos sobre teoría y historia del cine*, Madrid: Cátedra, pp. 534-541.
- Pierre, Sylvie (org.): *Glauber Rocha. Textes et entretiens de Glauber Rocha*, Paris: Cahiers du cinéma.
- Ramos, Fernão / Miranda, Luiz Felipe (eds.) (2000): *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo: Editora SENAC.
- Ricardo, Pablo Alexandre Gobira de Souza (2007): «Utopia Selva-gem», de Darcy Ribeiro e «A idade da terra», de Glauber Rocha: *o visível, as vozes e a antropofagia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG (tese de mestrado).
- Rocha, Glauber (2004): *Revolução do Cinema Novo*. Introdução e organização de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify.
- Schulze, Peter (2005): *Transformation und Trance: Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*, Remscheid: Gardez! Verlag.
- Silva Neto, Antônio Leão da (2002): *Dicionário de filmes brasileiros*, São Paulo: A. L. Silva Neto.
- Stam, Robert (1997): «Racial Representation in Brazilian Cinema and Culture», em: Martin, Michael T. (org.): *New Latin American Cinema. Vol. II. Studies of National Cinemas*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 335-364.
- Stam, Robert (2000): *Film Theory. An Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Stam, Robert / Xavier, Ismail (1997): «Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization», em: Martin, Michael T. (org.): *New*

- Latin American Cinema. Vol. II. Studies of National Cinemas.* Detroit: Wayne State University Press, pp. 295-322.
- Teixeira Gomes, João Carlos de Oliveira (1997): *Glauber Rocha: esse vulcão*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Xavier, Ismail (1987): «Glauber Rocha: le désir de l'histoire», em: Paranaguá, Paulo Antonio (org.): *Le cinéma brésilien*, Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 145-153.
- Xavier, Ismail (2004): «Prefácio», em: Rocha, Glauber: *Revolução do cinema novo*. Introdução e organização de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 13-27.
- Xavier, Ismail (2008): *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Traduction et présentation de Sylvie Pierre. Préface de Mateus Araújo Silva, Paris: L'Harmattan.

Hemerografia

- Andrade, Joaquim Pedro de: Sinopse de *O Homem do Pau Brasil* (originalmente publicada no catálogo do filme). http://www.filmesdoserro.com.br/mat_hp_02.asp (acesso em 19-02-2011).
- Avellar, José Carlos (1990): «Joaquim Oswald Mário Pedro de Andrade Rocha. O homem do pau brasil. Um filme descabelado de Joaquim Pedro dedicado a Glauber Rocha e inspirado na antropofagia de Oswald de Andrade», em: *Jornal do Brasil*, 05/05/1990 (foi usada a versão online, www.filmesdoserro.com.br/bio79_b.asp), (acesso em 19-02-2011).
- Dahl, Gustavo (1980): «Deus e o Diabo na Idade da Terra em Transe», www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/idade.htm (orig. em *Jornal do Brasil* 25 de nov. de 1980), (acesso em 19-02-2011).
- Rocha, Glauber: «A Idade da Terra, um aviso aos intelectuais», em: <http://www.contracampo.com.br/74/glauberaviso.htm> (site da Revista *Contracampo*), (acesso em 19-02-2011).
- http://www.filmesdoserro.com.br/film_hp.asp (acesso em 19-02-2011).
- http://www.vidaslusofonas.pt/glauber_rocha.htm (seção mantida por Ivana Bentes), (acesso em 19-02-2011).
- <http://reginaduarteanamoradinhadoBrasil.blogspot.com/2008/09/filme-o-homem-do-pau-brasil.html> (acesso em 2-12-2009).